

Eberhard Cherdron (Hg.)
Christel Hammer, Bernd Höppner, Dieter Wittmann

Die eherne Schlange

Beiträge zu den Bildern in der Dreifaltigkeitskirche Speyer
aus Kunstgeschichte, Theologie und Tiefenpsychologie



Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Christel Hammer: Kunsthistorischer Blick auf die Gemälde Kreuzigung Christi und Errichtung der ehernen Schlange durch Mose in der Dreifaltigkeitskirche zu Speyer

Eberhard Cherdron: Zum theologiegeschichtlichen Hintergrund der Bilder von der „ehernen Schlange“ in der Dreifaltigkeitskirche Speyer

Bernd Höppner: Die „eherne Schlange“ als Symbol für den Kreuzestod Jesu - eine gewagte und fragwürdige Typologie - Versuch einer exegetischen Klärung von Num 21,4-9 und Joh 3,14

Dieter Wittmann: Die eherne Schlange (Joh 3,14) - Eine religionsgeschichtliche und tiefenpsychologische Annäherung

Vorwort

Die Bilder in der Dreifaltigkeitskirche in Speyer überraschen in ihrer Fülle. So ist es nicht verwunderlich, dass in dieser Fülle eine Deutung der Bilderwelt oftmals nur an der Oberfläche bleiben kann.

In den hier vorgelegten Studien konzentrieren sich die Verfasserin und die Verfasser auf die Darstellung der Geschichte von der ehernen Schlange, die in der Dreifaltigkeitskirche gleich zweimal aufgenommen ist. Dabei müssen natürlich auch andere Bilder in den Blick kommen. Der typologische Bezug zur Kreuzigung Jesu macht dies notwendig, aber etwa auch der Blick auf die Sündenfallgeschichte ist schon von der Anordnung der Darstellungen her geradezu zwingend.

Christel Hammer untersucht die Herkunft der Motive in den einzelnen Bildern und eröffnet so eine ganz neue und erhellende Sicht. Die kunstgeschichtliche Betrachtung vermag so die Bedeutung auch einzelner Züge in der Bilddarstellung dem heutigen Betrachter nahe zu bringen. Ein neues Sehen wird dadurch möglich.

Eberhard Cherdrons Beitrag zur Theologiegeschichte will die Darstellungen einordnen in die Zeit ihrer Entstehung und Erklärungen dafür geben, was bei der damaligen Auswahl der Bilder von Bedeutung war.

Bernd Höppner interpretiert die Bibeltex-te, die den Hintergrund der Rezeption des Bildes von der ehernen

Schlange bilden. Er nimmt damit sowohl die alttestamentlichen Texte, wie auch Johannes 3, 14+15 auf.

Diese Explikation der biblischen Texte fundieren die exegetische Grundlage und bilden mit dem Beitrag von Dieter Wittmann auf dem Hintergrund religionsgeschichtlicher und tiefenpsychologischer Überlegungen eine Einheit. Sie öffnen den Blick für die Mehrdimensionalität des Schlangensymbols über die typologische Interpretation hinaus. Diese soll gerade auch die Vorstellungskraft des heutigen Lesers ansprechen.

Der in der vorliegenden Schrift intendierte Zugang zu einem Bildmotiv in der Dreifaltigkeitskirche mag paradigmatisch für weitere nachfolgende Auseinandersetzungen mit anderen Bildmotiven und Bildzusammenhängen sein, die die Kirche zu einem mit den Augen sprechenden Verkündigungsraum werden lassen.

Die Autorin und die Autoren geben das Erarbeitete gerne an den Freundeskreis und auch an andere Interessierte weiter, weil sie davon überzeugt sind, dass es sich lohnt mit dieser Kirche im Gespräch zu bleiben. Vielleicht können die Beiträge zu einer Anregung werden, sich auch zukünftig intensiv um die Bilddeutung der Dreifaltigkeitskirche zu bemühen. Wir sind überzeugt davon, dass sich das lohnt und damit auch weiter diese Kirche im Gespräch bleibt als Ort der Erkenntnis für Gemeinde, Theologie und neugierige Besucher.

Abdruckgenehmigungen für zwei Bilder erteilten das Bristol Museum and Art Gallery (Charles le Brun, The Brazen Serpent) und das Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (Jesus Crucifixus). Die Druckvorlagen für die Abbildungen aus der Dreifaltigkeitskirche in Speyer stellte freundlicherweise Horst Poggel, Speyer zur Verfügung, mit

dem mich eine lange Zeit erfreulicher Zusammenarbeit für die Dreifaltigkeitskirche verbindet.

Ich danke besonders Regine und Thomas Flaschenträger, die auch diese Publikation überhaupt in der Druckvorbereitung möglich machten. Die Bilder stellten sie diesmal vor besondere Herausforderungen, die aber sehr gut gemeistert wurden.

Eberhard Cherdron

Kunsthistorischer Blick auf die Gemälde Kreuzigung Christi und Errichtung der ehernen Schlange durch Mose in der Dreifaltigkeitskirche zu Speyer

Christel Hammer

Die typologisch stärkste Verbindung zweier biblischer Geschichten besteht zwischen der Erhöhung der ehernen Schlange durch Mose und der Erhöhung Christi am Kreuz, war es doch Christus selbst, der den Bezug hergestellt hat mit den Worten: "Und wie Mose in der Wüste die Schlange erhöht hat, so muss der Menschensohn erhöht werden." (Joh. 3,14).¹ Dieser Ausspruch führt die beiden Ereignisse nicht nur auf theologischexegetischer, sondern auch auf künstlerischer Ebene immer wieder zusammen. Über Jahrhunderte hinweg wurden in Kirchen die Eherne Schlange und die Kreuzigung in direkter Nachbarschaft zueinander präsentiert, so auch in der ehemals lutherischen Dreifaltigkeitskirche zu Speyer (1701-17), wo das Bildpaar gleich zweimal erscheint, einmal an den Doppellemporen in direkter Superposition und einmal an der Decke.²

Kreuzigungs-Darstellungen nehmen im frühen 5. Jahrhundert mit wenigen Figuren und ohne Tiefenraum zunächst zögerlich ihren Anfang, um dann ab dem 13./14. Jahrhundert eine fulminante Entwicklung hin zum komplexen volkreichen Kalvarienberg vor Goldgrund oder weitläufiger Landschaft zu erfahren. Die Eherne Schlange betritt erstmals im 12. Jahrhundert die Bühne der christlichen Kunst. Einmal aufgenommen in den Motivschatz, bleibt sie

bis ins 18. Jahrhundert ein kontinuierlich fortlebendes Thema, danach verliert sie an Bedeutung. Die Kreuzigungsdarstellung hingegen überdauert die Geschichte.

In dieser Abhandlung werden die Gemälde Kreuzigung und Eherne Schlange der Dreifaltigkeitskirche zunächst getrennt voneinander und danach in ihrer typologischen Zusammenführung betrachtet. Ein Teil der Arbeit ist den Vorlagen gewidmet, derer sich die protestantische Kirchenmalerei durchweg bediente, indem sie Bildelemente aus passenden Kupferstichen entnahm, diese um ein Vielfaches vergrößert in ihren Bildern zusammensetzte und in Farbe gestaltete. Dabei entstanden zwar keine großen Meisterwerke, aber Bilder mit eigenem Charme, an denen sich auch heute noch Kirchenbesucher erfreuen.

Die reiche Bildausstattung der Dreifaltigkeitskirche umfasst 70 Emporenbilder und 21 Deckengemälde. Bei den Emporenbildern³ (ca. 1710-17) handelt es sich um Ölgemälde auf Holztafeln, die auf die Emporenbrüstungen aufgebracht sind. Sie weisen ein sehr breit gezogenes Querformat (ca. 60 cm x 125 cm) auf und sind im Gegensatz zu den Deckengemälden weitgehend original erhalten. Außer Säuberungen und kleinen Retuschen haben sie in den großen Restaurierungen der Kirche 1891, 1929 und 2016-18 keine nennenswerten Änderungen erfahren. Einen wichtigen Augenzeugenbericht des gesamten ursprünglichen Bildbestandes liefert der Chronist der Speyerer Reformationsgeschichte, Johann Michael König, im Jahr 1834.⁴ Darin fasst er die Emporenbilder allgemein zusammen und spricht kurz ihre typologische Verbindung an: "Dreiundvierzig eigene Pfosten tragen zwei Emporenbühnen, welche 70 Gemälde oder bildliche Vorstellungen aus dem alten und neuen Testamente enthalten. Die bildlichen Vorstellungen des alten Testaments an der oberen Emporkirche beziehen sich

jedesmal als Vorbild auf die geschichtlichen Begebenheiten des neuen Testaments an der unteren Emporbühne."⁵

Als Glücksfall für die Nachwelt sind Königs vergleichsweise ausführlichen Beschreibungen der Deckengemälde im Langhaus zu werten, denn sie ermöglichen eine recht genaue Identifizierung gravierender restauratorischer Überarbeitungen im 19. und 20. Jahrhundert.⁶

Die Deckengemälde sind mit wasserlöslichen Temperafarben direkt auf die Gewölbekappen des hölzernen Schein-Kreuzrippengewölbes gemalt, wobei immer nur ein biblisches Geschehnis in ein Deckenfeld hinein komponiert wurde. Wahrscheinlich sind die Deckenbilder später entstanden als die Emporenbilder, denn diese konnten im Voraus "produziert" werden, noch bevor die Kirche fertiggestellt war. Die Deckenbilder hingegen kamen als Letztes zur Ausführung (ca. 1715-16), wie das für Wand- und Deckenmalereien in Kirchen üblich ist.

Auftraggeber und Stifter der ikonografischen Ausstattung der Kirche war mit großer Wahrscheinlichkeit die Stadt Speyer, die die Dreifaltigkeitskirche als erstes städtisches Gebäude nach dem großen Brand von 1689 erbauen ließ, noch vor dem Rathaus. Mit der grundsätzlichen Motivauswahl für die

Bildausstattung einer lutherischen Kirche war vornehmlich der Geistliche vor Ort betraut. Daher ist anzunehmen, dass das komplexe, teilweise schwer zu entschlüsselnde Programm der Emporenbilder sowie das Bildprogramm an der Decke zurückgehen auf den Gemeindepfarrer Johann Wilhelm Pollmann. Er stammte aus dem hessischen Darmstadt, wo er vor seiner Berufung nach Speyer (1698) als Feldprediger gedient hatte. Sein Amt an der Kirche übte er bis zu seinem Tod 1739 aus.⁷

Mit der bildhaften Umsetzung des theologischen Programms wurde der vermutlich aus Schlesien stammende Künstler Johann Christoph Guttbier beauftragt. Persönliche Daten zu seiner Herkunft und seinem Werdegang liegen leider nicht vor. Als künstlerischem Leiter für die Bildausstattung der Dreifaltigkeitskirche oblagen ihm die Entwicklung der Bildkompositionen, die Ausführung komplexer Bildaufgaben sowie die Überwachung der Arbeiten seiner Gehilfen. Nach Beendigung seiner Werke im Jahr 1717 führte Guttbiers Weg in das schlesische Hirschberg, heute Jelenia Góra.⁸

Das Emporenbild der Kreuzigung (24)⁹ an der unteren Westempore

Das bedeutendste Bildthema in der christlichen Kunst ist zweifellos die Kreuzigung Christi. Kein anderes biblisches Thema hat seine Strahlkraft in vergleichbar starker Ausprägung über die Jahrhunderte hinweg bewahrt und Künstler bis in unsere Zeit zu Meisterleistungen angeregt.

Im Speyerer Emporenbild mit dem Karfreitagsgeschehen, das sich auf der unteren Westempore in Sichtachse zum Altar befindet, fällt der Blick als erstes auf das im Vordergrund des Bildes mittig aufragende, schräg in den Raum gestellte lateinische Kreuz. An dieses ist Christus mit Nägeln durch beide Hände und Füße geschlagen. Sein leichenblasser, nur mit weißem Lendentuch bedeckter, schlanker Körper hängt schwer an den straff nach unten gezogenen Armen, sein dornenbekröntes Haupt mit den geschlossenen Augen ist nach vorne gesunken, aus den Nagelwunden fließt Blut. Unzweifelhaft ist hier der bereits tote Christus dargestellt.

Das Holzkreuz reicht fast über die ganze Bildhöhe bis an den oberen Bildrand. Am oberen Ende des Längsbalkens ist ein Schild mit dem Kreuzestitel INRI angebracht (Lk. 23,38), am unteren Ende liegt ein Totenschädel als Zeichen für den Hinrichtungsort Gogatha, den Schädelberg.

Rechts neben dem Kreuz ist Maria in der Tradition der Stabat Mater dargestellt. Sie steht im Dreiviertelprofil zum Kreuz, aufrecht und mit vor dem Körper gefalteten Händen. Ihren Kopf und Oberkörper hat sie vor Schmerz nach hinten gebeugt, dem für sie unerträglichen Anblick ihres verstorbenen Sohnes ausweichend. Ihre Gesichtsfarbe ist

blassweiß, als sei auch aus ihr das Leben gewichen. Gekleidet ist sie, ihren kanonischen Farben entsprechend, in ein langes rotes Kleid und eine blaue Paenula, genau wie auf dem Emporenbild Flucht nach Ägypten (6).

Das Pendant zur Maria bezüglich Körperhaltung und Farbigkeit stellt der links neben dem Kreuz im Dreiviertelprofil gezeigte Johannes dar. Er ist gehüllt in ein blaues Untergewand und einen roten Mantel. Wie um sich vor dem Anblick des toten Herrn zu schützen, hält er seinen Mantel oben am Hals mit überkreuzten Armen fest zusammen und wendet sein Gesicht vom tragischen Geschehen ab. Die im Schmerz miteinander verbundenen Figuren Maria und Johannes erinnern an den Moment, in dem der sterbende Heiland seiner Mutter den Jünger Johannes als Hüter anvertraut mit den Worten "Frau, siehe, Dein Sohn" und zu Johannes spricht "Siehe, Deine Mutter" (Joh. 19,26-27).

Einzig die links unten am Kreuz kniende, barfüßige, in ein weißes Gewand mit braunem Schultertuch gehüllte Maria Magdalena wendet sich dem Gekreuzigten zu. Ihr langes, blond-gelocktes offenes Haar kennzeichnet sie als magna peccatrix und gleichzeitig als Büsserin, die die Füße des Herrn nach der Salbung mit ihrem Haar getrocknet hat (Joh. 12,1-8).

Maria Magdalena berührt im Emporenbild das Kreuz mit ihrer linken Hand und richtet ihren Blick hoch zu Christus. Ihre rechte Hand legt sie in Herzhöhe auf ihre Brust, in der Art des meaculpa-Gestus, um ihren Anteil Schuld am Opfertod Christi zu bekennen. Maria Magdalena ist im Vergleich zu den anderen Figuren proportional zu groß, Christus hingegen zu klein dargestellt, selbst wenn man berücksichtigt, dass die Szene in Untersicht gezeigt wird - leider eine Schwäche des Bildes.

Flankiert wird das Christuskreuz weiter hinten im Bildraum von den beiden Tau-Kreuzen, an die die beiden Schächer oben mit Stricken gebunden und unten durch die Füße genagelt sind¹⁰, ihre Arme strecken sie unanatomisch verrenkt über die Querbalken hinweg. Nach dem Bibeltext verhöhnt der eine Schächer Christus: "Bist du denn nicht der Christus? Dann rette dich selbst und auch uns." (Lk. 23,39). Der andere Schächer hingegen räumt seine Schuld ein und nimmt die Strafe klaglos hin; er ist es, der die Unschuld Christi anerkennt: "Uns geschieht recht, wir erhalten den Lohn für unsere Taten; dieser aber hat nichts Unrechtes getan." (Lk. 23,41). Er sucht Christus um Fürbitte an und wird daraufhin von diesem erlöst: "Und Jesus sprach zu ihm: Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein". (Lk. 23,43). Im Lukas-Evangelium ist bezüglich der beiden Schächer nur die Rede von Verbrechern, im apokryphen Nikodemus-Evangelium werden sie mit Namen benannt, der Reuige als Dysmas, der ungläubige, verhöhnende Missetäter als Gestas (Nik. Cap. IX u. X).¹¹

Das linke Schächer-Kreuz steht parallel zum Christuskreuz etwas weiter hinten im Bildraum. Der an ihm fixierte Verbrecher, mit einem schmalen Tuch über seinen Hüften, scheint noch am Leben zu sein, zu erkennen an seinem lebendig wirkenden, bräunlich-beigen Inkarnat. Er hängt ruhig, den Kopf in Richtung Christus gedreht, seine Augen sind geschlossen. Durch sein schulterlanges, dunkles Haar, seinen Vollbart, seine ruhige Haltung, die geschlossenen Augen, die Drehung des Kopfes hin zum Kreuz Christi und nicht zuletzt durch seine Platzierung an der rechten Seite des Herrn wird eine Verbindung von ihm zu Christus hergestellt - dieser Schächer kann als der reuige Dysmas identifiziert werden. Dementsprechend handelt es sich bei dem, vom Betrachter aus gesehen, rechten Schächer um den schlechten Gestas. In der mittelalterlichen Legenda aurea des Jacobus de Voragine ist zu lesen: "Dieser

Schächer einer, der Dismas genannt war und zu der rechten Seite des Herrn hing, ward hernach bekehrt und gerettet, ob er gleich zuvor ein Sünder war der andere zur linken, Gestas mit Namen, ward verdammt; dem einen gab er (Anm.: Christus) das Reich, dem andern ewigen Tod."¹²

Das rechte Schächer-Kreuz wird streng seitlich gezeigt, übergroße Holzkeile verankern es im Boden. An dieses Kreuz ist eine Leiter angestellt, auf der ein römischer Soldat in Rüstung steht. Mit einem eisernen Schlegel zerschlägt er martialisch die Beine des noch lebenden Gestas: "Da kamen die Soldaten und brachen dem ersten die Beine und auch dem andern, der mit ihm gekreuzigt war." (Joh. 19,23). Der mit weißer, turbanartiger Kopfbedeckung und Lendentuch bekleidete Gestas erleidet dabei so große Schmerzen, dass er sich am Kreuz hoch windet und seinen linken Fuß aus der Nagelung losreißt.

Eine die Handlungsszene beherrschende Figur ist der römische Soldat mit Lanze auf dem unruhig, in dynamischer Drehung in den Bildraum hinein schreitenden Pferd links neben dem Christus-Kreuz. Der Soldat öffnet mit seiner Lanze die rechte Seite des toten Christus, worauf sich Blut aus der Wunde ergießt: "Als sie aber zu Jesus kamen und sahen, dass er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern einer der Soldaten stieß mit einer Lanze in seine Seite, und sogleich kam Blut und Wasser heraus." (Joh. 19,33-34).¹³

In der Legenda aurea wird der Soldat angesprochen als Hauptmann Longinus ("Longinus fuit quidam centurio").¹⁴ Es wird berichtet, dass während des Lanzenstoßes die Erde bebt und die Sonne ihren Schein verloren habe. Longinus hätte dies als göttliches Zeichen gewertet und sei in der Folge zum christlichen Glauben übergetreten: "... aber da er die Zeichen sah, die da geschahen, daß die Sonne ihren

Schein verlor und die Erde erbebte, da glaubte er an Christum."¹⁵ Als göttliches Zeichen hätte Longinus auch das Blut Christi gedeutet, das an der Lanze herab in seine Augen geflossen sei und sein Augenleiden geheilt hätte. Er schwor angeblich dem Soldatenberuf ab und begab sich in die Lehre der Apostel. Longinus soll 20 Jahre in Kappadokien gleich einem Mönch gelebt und Menschen bekehrt haben. Da er den alten Göttern nicht habe opfern wollen, seien ihm die Zähne ausgebrochen und die Zunge abgeschnitten worden. Die Sprache sei ihm dadurch wundersamerweise aber nicht verloren gegangen. Alle heidnischen Götterbilder um sich herum hätte er zerschlagen. Er sei daraufhin gefangen genommen worden und hätte durch Enthauptung den Tod eines Märtyrers erleiden müssen.¹⁶ In der volkstümlichen Weiterentwicklung der Legende wird berichtet, dass Longinus das Blut Christi in einem Kelch aufgefangen und nach Mantua gebracht habe. Der Kult des heiligen Blutes hat in der römisch-katholischen Kirche bis heute zu seiner großen Popularität beigetragen.¹⁷

Longinus gehört von Beginn der Kreuzigungs-Darstellungen an immer wieder zur szenischen Personenausstattung dazu. Davon zeugt als ältestes Werk mit der Longinus-Figur, ein Elfenbeinrelief auf einer römischen Schatulle aus der Zeit um 420.¹⁸ Er ist, neben Maria, Johannes und dem am Baum aufgehängten Judas, als römischer Fußsoldat abgebildet, wie er mit seiner Lanze in die linke Seite von Christus sticht. In der Zeit der Gotik, als die Kreuzigungs-Szenen mit vielen Personen gefüllt wurden, erscheint Longinus oftmals nicht nur als bloßer Fußsoldat, sondern als berittener römischer Centurio oder mittelalterlicher Ritter. Durch seine erhöhte Position auf dem Pferd ragt er dann aus der Menge der Trauernden und Schaulustigen heraus.¹⁹

In der Szene der Kreuzigung (24) der Dreifaltigkeitskirche wird die in der Legende und auch in der Bibel beschriebene Finsternis durch einen schwarz-grauen Himmel vermittelt, vor dem die Handlung stattfindet; Sonne und Mond am Himmel erhellen den Bildraum nicht, nur weit hinten am Horizont tut sich, wie eine Art Hoffnungsschimmer in der trostlosen Situation, ein schmaler heller Lichtstreif auf. Die Verdunkelung in den Stunden des Sterbens Christi wird in der Bibel folgendermaßen beschrieben: "Es war schon um die sechste Stunde, als eine Finsternis über das ganze Land hereinbrach - bis zur neunten Stunde. Die Sonne verdunkelte sich... Und Jesus rief mit lauter Stimme: Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist. Mit diesen Worten hauchte er den Geist aus." (Lk. 23,44-46).

Im Gegensatz zur Düsterteit des Himmels und der Landschaft sind die Figuren im Emporenbild wie durch ein Theaterlicht hell beleuchtet, ohne dass die direkte Quelle des Lichtes ausgemacht werden könnte. Licht und Schatten verstärken die Plastizität der Figuren und erhöhen die Intensität der Dramatik des ganzen Geschehens.

Die Handlung spielt auf dem Berg Golgatha, in dessen Hintergrund die Stadt Jerusalem in eine bergige Landschaft eingebettet liegt, zu erkennen an ihren wehrhaften Türmen und Mauern. Am Berghang von Golgatha tauchen Köpfe von Trauernden oder Schaulustigen auf, die sich auf den Weg hoch zur Kreuzigung begeben.

Alles in allem sind in der Kreuzigung (24) mehrere Einzelszenen zusammengefügt: die Trauerszene (Maria, Johannes und Maria Magdalena), die Zertrümmerung der Beine des Schächers, der Lanzenstoß, der Zug der Menschen auf den Berg Golgatha. Dies verleiht dem Bild einen überaus starken narrativen Charakter, genau wie ihn Martin Luther für biblische Darstellungen forderte. Seinen

Vorgaben zufolge sollten Glaubensinhalte nicht nur durch Wort und Schrift, sondern ebenso durch erzählende biblische Bilder vermittelt werden.²⁰

Das Emporenbild der Errichtung der ehernen Schlange (XXIV) an der oberen Westempore

Die Aufnahme der Ehernen Schlange in den europäischen Bilderkreis erfolgte im 12. Jahrhundert in Zusammenhang mit der leidenschaftlichen Verehrung des Kreuzes in der Zeit der ersten Kreuzzüge. Die Darstellungen traten fast gleichzeitig in Deutschland, Flandern, in den Niederlanden, in Nord- und Mittelfrankreich, Österreich und vereinzelt in England und Italien auf. Die Eherne Schlange kam, genau wie die Kreuzigung auch, vornehmlich auf messbezogenen Gegenständen, Reliquiaren, in Bibelbildern, in der Buch- und Glasmalerei und schließlich in den monumentalen Bild-Programmen der neu gegründeten Kathedralen zur Darstellung.²¹ Bilder der Ehernen Schlange entstanden immer in typologischem Zusammenhang!

Das Emporengemälde mit der Ehernen Schlange (XXIV) ist auf der oberen Westempore direkt über seinem typologischen Pendant, der Kreuzigung (24), angebracht. Die Handlung spielt auf einer Anhöhe vor weiter Landschaft mit kargen mächtigen Felsmassiven. Weit hinten tut sich ein gleißend weißer Himmel auf, während über der eigentlichen Szene im Vordergrund graue Wolken die Atmosphäre eintrüben. Genau wie in der Kreuzigung (24) wird die Handlungsszene auch hier wie durch ein Theaterlicht angestrahlt, Licht und Schattenbildung erhöhen im Vordergrund die Dramatik der Szene, die Figuren im Hintergrund und auch die Landschaft hingegen erscheinen verschattet.

In der Ehernen Schlange (XXIV) zieht der mächtige, frontal dargestellte Mose den Blick auf sich mit seinem langen Bart

und den charakteristischen Hörnern im dichten, lockigen Haar ²². Er trägt einen weiten, braunen Überwurf über einer weißen Toga, und Sandalen - eine wahrhaft imposante Erscheinung. Seine Arme sind weit ausgebreitet, und in der linken Hand hält er einen langen Stab, mit dem er auf die Schlange am Baum zeigt. Vor ihm auf dem Boden kriechen Giftschlangen umher.

Der kräftige Baum für die eherne Schlange, an dem rechts und links jeweils ein Ast mit etwas Laub erkennbar ist, ragt in der Bildmitte auf bis fast zum oberen Bildrand. Um die Äste herum schlingt sich die große, glänzende Schlange. Sie ist entgegen ihrer Betitelung nicht ehern dargestellt, wie eine metallische Figur, sondern wie ein lebensechtes Tier. Sie sieht auch nicht aus wie tot, ihr Kopf und ihr Brustbereich sind angehoben, liegen nicht fest auf den Ästen auf.

Rechts neben dem Baum sitzt ein Mann auf dem Boden, in ein rotes Gewand mit grünem Tuch gehüllt. Er wird in diesem

Moment von einer Schlange ins rechte Bein gebissen, reißt dabei vor Schmerz seinen rechten Arm hoch. Eine weinende alte Frau kniet neben ihm, im Schoß eine tote, leichenblasse junge Frau haltend. In der Kupferstichvorlage erkennt man, dass es sich um Mutter und Tochter handelt.

Ein halbnackter Mann am rechten Bildrand mit dunklem Tuch über seiner linken Schulter und weißem Tuch um seine Hüften versucht mit hochgerissenen Armen, der Schlangengefahr zu entfliehen. Ganz offensichtlich vertraut er nicht auf die Heilwirkung der Schlange. Auf seiner Flucht scheut er sich nicht, die links neben ihm sitzende, sterbende Figur im Stich zu lassen und über eine bereits tote Person hinweg zu steigen.

Die Figur des Fliehenden wurde von Charles LeBrun, dem Erschaffer der Ur-Vorlage des Speyerer Emporenbildes, in Anlehnung an die antike Marmorfigur des Laokoon, heute im Belvedere-Hof der Vatikanischen Museen, konzipiert. Dargestellt ist in der römischen Skulptur der Priester Laokoon, wie er versucht, sich gemeinsam mit seinen beiden Söhnen aus der Umklammerung der Schlangen zu befreien.²³

Auf eine weitere Figur aus der griechischen Mythologie geht der junge Mann links unten im Emporenbild zurück, der seinen sterbenden Vater zur ehernen Schlange hin schleppt. Der Topos des Sohnes, der seinen Vater zu retten versucht, führt in der Kunst zu dem jungen Aeneas, der seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja trägt. Schöne Beispiele wurden in Marmor von Gian Lorenzo Bernini, heute in der Villa Borghese in Rom, und als Fresko von Raffael in den Vatikanischen Stanzen geschaffen.²⁴ In beiden Werken ist Aeneas als junger halbnackter Mann mit kurzen Locken, der Vater als halbnackter Greis mit Kopfbedeckung dargestellt. Auf dem Speyerer Emporenbild trägt der Alte einen Schleier, der weit über seinen Kopf herab hängt. Im Originalbild von LeBrun ist der Schleier Teil des großen Tuches, in das der Alte gehüllt ist.

Eine besonders interessante Figur im Hintergrund des Speyerer Emporenbildes rechts neben dem Baum sollte nicht vergessen werden. Wegen der Verschattung ist sie erst auf den zweiten Blick auszumachen. Es handelt sich um einen jungen, bartlosen Mann, der eine Frau mit seinem ausgestreckten rechten Arm auf die ehernen Schlange aufmerksam macht. Durch sein schulterlanges dunkles Haar, seinen zum Redegestus ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger und seine fürsorgliche Hinwendung zu der alten Frau, die ihre Hände wie zum Gebet erhebt (alles schön auf der Vorlage zu sehen), mutet er an wie die Präfiguration des

jugendlichen, zukünftigen Christus selbst.²⁵ Auf dem Ur-Gemälde von LeBrun erscheint dieser bartlose jugendliche "Christus" nur schemenhaft, sein Haar jedoch ganz scharf und deutlich umrissen. Wie ein Schatten tritt er auf und wird in der Bildrealität überhaupt nicht wahrgenommen. Obwohl er die betende Frau rechts neben sich auf die Schlange aufmerksam macht, scheint sie keine Notiz von ihm zu nehmen, ganz so, als wäre er unsichtbar. Seine Zeit ist noch nicht gekommen, noch ist er nur Präfiguration.

Zu guter Letzt gehören zur Figurenausstattung des Emporenbildes Halbfiguren im Hintergrund dazu, die sich, von Krankheit gezeichnet, auf den Hügel hinauf schleppen, um Heilung zu erfahren.

Insgesamt herrscht im Emporenbild der Ehernen Schlange (XXIV) eine überaus aufgeregte Stimmung. Es werden Menschen in ihrer hoch emotionalen Reaktion auf die Bedrohung durch die Schlangen gezeigt, mit um Hilfe bittenden Gesten, mit Weinen und Fliehen. Es gibt nur einen Ruhepol im Gewirr der furchtsamen Menschen - der fest wie ein Fels in der Brandung stehende Mose!



J. C. Guttbier, Erhöhung der Ehernen Schlange, Emporenbild, ca. 1710-1717, Öl auf Holz, ca. 60 x 125 cm, obere Westempore, Dreifaltigkeitskirche Speyer. Foto: Horst Poggel, Speyer



J. C. Guttbier, Kreuzigung Christi, Emporenbild, ca.1710-1717, Öl auf Holz, ca. 60 x 125 cm, untere Westempore, Dreifaltigkeitskirche Speyer. Foto: Horst Poggel, Speyer

Bildliche Analogien zwischen den Emporenbildern Eherne Schlange (XXIV) und Kreuzigung (24)

Die Darstellungen der Eherne Schlange (XXIV) und der Kreuzigung (24) fußen beide auf Bibeltexten und gehören damit der Gattung der Historienmalerei an, der in der Kunsttheorie der Renaissance als am höchsten estimierten Malerei-Gattung. In seinem Traktat *De Pictura* (1435) führt Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti die Gründe an für die hohe Wertschätzung der Historienmalerei: sie setze ein Höchstmaß an geistigen Fähigkeiten des Künstlers voraus (*ingenium*) und verlange ihm außerordentliche Erfindungskraft (*inventio*) ab, mehr als für Porträts oder Stillleben.²⁶

André Félibien, Kunsttheoretiker des Barock, erläutert 1668, wie eine Handlung idealerweise in einem Historienbild dargestellt werden sollte: "... man muß aber darauf achten, daß es in einem Bild nur ein einziges Thema geben kann; und obwohl es mit einer großen Anzahl von Figuren bedeckt ist, müssen alle einen Bezug zu der Hauptfigur haben,....Trotzdem ist die Fabel etwa eines Theaterstücks nicht vollkommen, wenn sie keinen Anfang, keine Mitte und kein Ende hat, um das ganze Thema des Stücks begreiflich zu machen; in großen Gemälden kann man - zur besseren Veranschaulichung für die Betrachter - die Figuren und die ganze Anordnung auch so verteilen, daß es möglich wird, sich das vorzustellen, was der dargestellten Handlung vorausgegangen sein muß."²⁷

Die Speyerer Emporenbilder folgen den kunsttheoretischen Vorgaben Félibiens: Sie zeigen jeweils ein Thema, und die einzelnen Handlungen der in einem Bild dargestellten